



PERSPECTIVE

Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2008

Période moderne/XIX^e siècle

Mélancolie et histoire de l'art

Michael Ann Holly



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3390>

DOI : 10.4000/perspective.3390

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 165-169

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Michael Ann Holly, « Mélancolie et histoire de l'art », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3390> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3390>

Mélancolie et histoire de l'art

Quelle est la force qui pousse les historiens de l'art à écrire ? Quels types de liens se tissent entre les chercheurs et les œuvres ? Quel besoin irrépessible l'histoire de l'art, en tant que discipline, assouvit-elle, pour les individus comme pour les institutions ? il est plus difficile que jamais pour les historiens de l'art d'appréhender le passé comme révolu face aux objets dont la matérialité est exacerbée par la perte de leur univers propre, mais qui réapparaissent sans cesse dans de nouveaux contextes. tous ceux qui étudient l'art sont confrontés à ces innombrables vestiges du passé, véritables fragments de temps. Que faire de ces objets orphelins ?

Je propose de considérer la mélancolie comme le trope fondamental présidant à l'écriture de l'histoire de l'art, le concept qui sous-tend les textes ainsi produits. Si l'on entend par mélancolie non pas une humeur, comme au Moyen Âge ou à la Renaissance, mais une métaphore et un concept servant à éclairer le ^{xx}e siècle, sans doute peut-elle nous aider à appréhender le caractère élégiaque des échanges que nous avons avec le passé dans le cadre de notre discipline. Mon idée de départ est que l'histoire que nous écrivons n'est autre que le récit d'un désir, plein de besoins latents ou plus pressants qui vont bien au-delà de la mission scientifique consistant à connaître des événements et à les dater. étant donné que l'histoire de l'art vise à recouvrer ce qui a été perdu, il semble logique de qualifier ce désir primordial de mélancolique. Les œuvres d'art coexistent dans l'espace avec ceux qui les étudient, mais leur temporalité ne correspond que très peu à la nôtre – c'est un fait dont nous sommes profondément conscients. ainsi n'avons-nous cessé de nous familiariser avec ce qui demeure inconnu. Cette modalité élégiaque d'écriture laisse apparaître ce que Giorgio de Chirico appelait une « perte dont l'objet n'est pas perdu »¹ – le mal mélancolique par excellence, une situation où l'objet est « à la fois possédé et perdu ». En tant que chercheurs, nous chassons sur les terres du paradoxe, et ce paradoxe nous aiguillonne tout autant qu'il nous paralyse.

il est nécessaire, pour comprendre les pulsions qui animent notre discipline, de nous tourner vers la psychanalyse. Existe-t-il un « inconscient » de l'histoire de l'art ? dans quelle dimension de l'espace, ou du temps, se niche-t-il ? Se cache-t-il dans les profondeurs obscures de notre profession, ou bien tout à fait ailleurs ? l'inconscient hante-t-il pour toujours l'histoire de l'art, et la conscience que nous avons de notre mélancolie jette-t-elle une ombre sur notre travail ? avons-nous affaire à l'autre face du cube de Necker, qui nous montrerait soudain une

facette différente de notre volonté d'étudier ces objets évanescents, objets qui, tels des orphelins, nous viennent de l'inconnu, mais réclament à présent tous nos soins et toute notre attention ?

Certes, il existe d'autres disciplines qui traitent d'objets appartenant au passé, mais l'histoire de l'art invite à la mélancolie de façon particulièrement concrète. Les œuvres d'art avec lesquelles les historiens de l'art ont commercé proviennent de mondes disparus depuis bien longtemps, et notre devoir est de prendre soin de ces épaves et de leur instiller une vie nouvelle. Comme l'écrit Martin Heidegger : « on ne peut pas lutter contre le progrès, ni contre la décadence du monde. Les œuvres d'art ne sont plus celles qu'elles ont été. Certes, ce sont elles que nous voyons, mais elles ne sont plus »². « Les sciences humaines, affirmait Panofsky pour les distinguer des sciences dures, n'ont pas pour tâche de conserver ce qui est voué à disparaître, mais de donner vie à ce qui serait autrement voué à la mort »³. La matérialité des objets en témoigne. L'œuvre d'art nous fait face dans sa « choseité », comme dirait Heidegger, puisqu'elle est « accrochée au mur comme un fusil ou un chapeau »⁴. Cependant, la substance même des liens qu'elle a noués avec le monde qui l'entourait s'est corrompue.

Il est vrai que certains objets, comme le manuscrit original d'*Othello* de Shakespeare, ou un des rouleaux de la mer Morte venant d'être découvert, peuvent, si l'on a la chance de les tenir entre nos mains, nous jeter dans le même état de mélancolie. Il en est de même pour une partition originale de Bach. Le plus souvent, d'ailleurs, notre contact avec ces œuvres orphelines se limite à des reproductions, des rééditions, des réimpressions et des représentations posthumes. Pour être originale, une œuvre d'art doit exister dans le même espace-temps que nous, même s'il s'agit du contexte artificiel d'un musée. Sa présence physique nous invite à réagir à elle par l'intermédiaire de notre corps. Le passé est métonymiquement lié au présent, de par la matérialité de ce qui en subsiste. Ainsi, les musées, qui écrivent eux aussi, à leur façon, l'histoire de l'art, sont des lieux « où les objets défunts, avec l'aide des vivants, accèdent à une vie après la mort »⁵. Les ouvrages et les articles que nous écrivons témoignent du soin que nous prenons, en tant que professionnels de l'histoire de l'art, à étudier ces objets ; mais d'où nous vient, en premier lieu, le désir d'écrire ? Il est fort probable que la conscience toute mélancolique que nous avons du temps qui passe, de même que l'absence de tout repère pour ces objets en exil, piquent notre orgueil d'historiens et nous font, dans le même temps, refouler cette perte de repères⁶.

On peut sans doute définir de bien des façons ce qu'est l'« inconscient » de l'histoire de l'art, mais j'aimerais m'intéresser à une seule de ces acceptions. Nous nous efforçons de conserver, étudier, exposer le passé, et nous lui consacrons des textes, parce que nous ne pouvons nous résoudre à ce qu'il disparaisse. Nous sommes confrontés à l'art du passé, mais la société et l'univers dont il est issu ont disparu il y a bien longtemps. Que faire de ces œuvres orphelines ? La recherche n'est rien d'autre qu'un mécanisme de défense érigé contre le

fait que dans ces objets, tout nous échappe, hormis leur présence immédiate. Maurice Blanchot dit que l'écriture a pour but de jeter des passerelles au-dessus du vide, mais que, ce faisant, elle met en évidence l'absence générée par le temps : « tout ce qu'il [l'auteur] peut vouloir dire ne sert à rien. Le monde, les objets, le savoir, ne sont pour lui que des repères dans le vide »⁷. En d'autres termes, l'écriture reflète la distance entre passé et présent en interposant la membrane opaque du langage. Si ce genre de mélancolie constitue le fondement même de l'histoire de l'art, quelles sont les dynamiques sociales et politiques qui viennent la réprimer ? Bref, quelle est cette chose qui pousse les historiens et les conservateurs à refouler cette esthétique de la perte, et les pulsions qui motivent la recherche ?

La recherche en sciences humaines, ces dernières années, a connu de grands débats visant à distinguer la notion de présence de celle de signification, les domaines de l'affectivité et de l'objectivité, la phénoménologie et l'herméneutique⁸. Il me semble – et cette idée me vient de la psychanalyse – que l'on peut mieux comprendre l'histoire de l'art à l'aide de ce trope de la mélancolie. Bien entendu, la mélancolie ne se limite pas à la perte et à la tristesse qui s'ensuit ; comme nombre de penseurs et artistes l'ont compris, elle enrichit la création, mais elle appauvrit la pensée. Les chercheurs dont les textes sont les plus poétiques sont ceux qui s'efforcent de redonner vie à l'œuvre d'art.

Les œuvres contemporaines sont presque aussi éloignées de ceux qui les étudient que ne le sont celles du passé, puisque bien évidemment, toute tentative de traduction de l'image en langage est vouée à l'échec. Ainsi l'art contemporain n'est-il jamais pleinement avec nous – une trop grande part appartient au passé, et le reste est absorbé par l'avenir.

En se penchant sur sa vie passée – ou en faisant des recherches historiques –, on finit par comprendre qu'un point de vue rétrospectif peut avoir des effets positifs autant que négatifs. Tout un ensemble de faits et d'événements – des drames imprévus, des non-dits, des aventures sans épilogue – se tiennent à l'affût, tout près de nous, et nous pressent de leur accorder toujours plus d'attention, davantage parfois que ce que nous en pouvons supporter. Toutefois, on trouve dans ce travail de mémoire, même imparfait, un réconfort qui va au-delà des mots qui d'ordinaire nous apaisent. Chacun des regards que nous jetons vers le passé est hanté par le spectre du souvenir, mélange de douces pensées et de cauchemars. Pourquoi sommes-nous, dans la vie comme dans notre travail de recherche, toujours poussés à aller de l'avant ? Peut-être parce que nous savons qu'une parcelle d'authenticité, des vestiges de richesses passées survivent, à travers leurs restes matériels, dans notre main ou accrochés aux cimaises des musées. Le temps, ainsi condensé, comprimé, concentré et consommé, est soluble dans l'espace.

Les objets, qu'ils soient manufacturés ou naturels, ne se limitent pas à leur matérialité ou à leur origine naturelle. Concentrant en eux autant de vies qu'il y a eu de personnes pour les chérir ou les abandonner, et littéralement animés par ces vies, les objets ont une existence dans l'au-delà tout aussi riche que la nôtre. On peut donc sans hésiter attribuer une âme à une pierre, une feuille morte,

une broderie en lambeaux ou une peinture religieuse du *Trecento*. La pensée animiste qui a germé au sein de tant de religions, à des endroits et à des époques si variés, est souvent oubliée, voire reniée, au nom d'une recherche historique plus académique.

où cette âme invisible se dissimule-t-elle ? Quels recoins hante-t-elle ? Et comment faire pour l'y trouver ? Nos oreilles ne peuvent entendre son murmure, ni nos yeux avides surprendre ses apparitions. Mais nous savons qu'elle est là, grâce au trouble dans lequel nous jette sa présence muette. Nous n'en avons pas assez dit, peut-être, ou nous n'avons pas su prononcer les mots magiques pour la faire apparaître. Aussi résistantes et riches de connaissances que puissent être les toiles tissées par les historiens de l'art avec leur langage, il demeure toujours en cette âme quelque chose d'insaisissable. C'est son autonomie qui permet au pictural d'échapper à toute définition verbale, voire de défier le langage. Ce défi, nous le percevons intuitivement, et tous les historiens de l'art le connaissent, mais nous préférons souvent l'ignorer, obnubilés que nous sommes par les autres formes de connaissance dont nous disposons. L'ironie du sort veut que les effets de ce pouvoir esthétique se fassent uniquement sentir chez les spectateurs, c'est-à-dire nous-mêmes. Et l'impuissance qui en résulte est perceptible dans le style compassé des textes de vulgarisation sur l'art.

il n'y a, cependant, rien que l'on puisse reprocher à cette quête de sens. L'interprétation, sous toutes ses formes, constitue le fondement même de notre manière de vivre et de travailler. Comprendre, percevoir, maîtriser – telles sont les opérations cognitives sans lesquelles les chercheurs ne pourraient ni enseigner, ni écrire, ni même exposer des œuvres. Certains brillent particulièrement dans ce genre d'exercice, d'autres se contentent d'abattre la besogne, tandis que d'autres enfin demeurent perpétuellement insatisfaits.

Mais là n'est pas mon propos. Ce que j'aimerais montrer, c'est que nous autres historiens de l'art, tels des trouvères ou des bardes, devons nous efforcer de saisir quand et où l'interprétation n'a plus cours, là où rien ne peut être dit, cet instant soudain où nous ressentons combien l'intelligence humaine est limitée, face à des objets qui dépassent l'entendement.

Quel nom donner à cet état de fait – présence, révélation esthétique ? Les lignes qui précèdent représentent une tentative, sous forme d'éditorial, de démontrer que l'art ne saurait être réduit à ce que nous appelons, faute de mieux, « histoire ». Lorsque nous nous trouvons face à une œuvre d'art, nous la voyons se dresser devant nous, tout droit venue d'une autre époque. Nous savons ce qui nous échappe mais, en tant qu'historiens, nous ne pouvons nous contenter de le savoir. Nous préférons réinvestir cette conscience mélancolique dans les joies de la recherche, avec l'espoir de pouvoir « recréer ce qui fut créé », pour reprendre l'injonction de Panosky. On peut en effet considérer la mélancolie comme une source d'inspiration pour l'interprétation des œuvres, voire comme la force primordiale qui pousse l'âme et le corps vers l'histoire de l'art. Cependant, lorsque cette mélancolie suit son cours souterrain, à notre insu, elle ravive nos frustrations. Elle est donc capable de paralyser la recherche dans notre discipline, et ce de bien des manières.

l'expression poétique du désir, la certitude que nous ne comprendrons jamais tout, viennent grossir les flots de la noire bile de la mélancolie et, par une mystérieuse alchimie, en font la plus sombre des encres, selon la formule si évocatrice de Baudelaire⁹. Ces belles orphelines que sont les œuvres d'art font prendre vie aux écrits des historiens, d'une part parce qu'elles sont « vivantes » et, d'autre part, parce qu'elles ne sont plus. La mélancolie est ce qui donne son âme à notre discipline.

* Les textes de langue française ont été cités par l'auteur dans leur traduction anglaise. Pour tous, leur édition d'origine a pu être identifiée, mais le texte français original n'a pu toujours être retrouvé.

1. Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, (*Theory and History of Literature*, 69), Minneapolis, 1993, p. 20-21 [*Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turin, 1977]; trad. fr.: *Stanze: parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, 1981.

2. Martin Heidegger, « the origin of a Work of art », dans *Poetry, Language, Thought*, New York, 1971, p. 41 [*« der Ursprung des Kunstwerks »*, conférence, Fribourg, 1935]; édition bilingue all./fr.: *De l'origine de l'œuvre d'art*, Emmanuel Martineau éd., s. l., 1987.

3. Erwin Panofsky, « the History of art as a Humanistic discipline », dans *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City [N.Y.], 1955, p. 24; trad. fr.: « l'histoire de l'art est une discipline humaniste », dans *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, Paris, 1969, p. 27-52.

4. Heidegger, 1971, cité n. 2, p. 19.

5. Robert Harrison, *The Dominion of the Dead*, Chicago, 2003, p. 39; trad. fr.: *Les morts*, Paris, 2003.

6. Les thèmes de la perte et du deuil sont très présents dans tout un pan de la théorie post-structuraliste française; voir pour exemple les œuvres de Barthes, Lacan, Kristeva, Derrida.

7. Maurice Blanchot, *The Station Hill Blanchot Reader: Fiction and Literary Essays*, Barrytown [N.Y.], 1998, p. 345 [*De l'angoisse au langage*, Paris, 1943].

8. Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, 2004.

9. Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*, Paris, 1989. Cela revient à évoquer le souhait émis par Derrida, dans le texte « Circumfession », qu'un jour il puisse écrire avec une seringue plutôt qu'un stylo, de sorte qu'il suffise qu'il trouve la veine et qu'il laisse l'écriture couler toute seule (*The work of mourning*, Pascale-Anne Brault, Michael Naas éd., Chicago, 2001, p. 7).